

tisonantes, al mismo tiempo que, en espacios de exclusividad intelectual, nuestros creadores más refinados abren posibilidades experimentales inéditas, este libro es un testimonio de gran valor. Da cuenta de la condición fragmentaria y atomizada de nuestra cultura, evidencia la pervivencia de la condición de provincia en oposición a la de centro, y manifiesta el vigor que las propuestas subjetivas, emocionales e instintivas conservan aún, cuando la reflexión sobre la literatura y la poesía se asienta en ámbitos abstractos, despersonalizados y pretendidamente científicos.

RAFAEL MAURICIO
MÉNDEZ BERNAL

Ciudades y tías como fantasmas del poema

Postal de viaje

Luz Mary Giraldo

Universidad Externado de Colombia,
Bogotá, 2003, 69 págs.

Por la doble actividad de crítica literaria y docente, Luz Mary Giraldo es conocida por los círculos culturales y académicos del país. Por ello sorprende la salida parcial de la clandestinidad que ha realizado con *Postal de viaje*. De este modo, con una edición relativamente amplia, hay de dónde ver y de dónde cortar por fuera de la reducida circulación de esos cinco libros de poesía que ha venido dando a conocer desde 1974. Esta labor poética, un poco alejada de los conciliábulos, le ha dado cierta ventaja por estar un poco alejada de ese alboroto, tan pesado, que surge del gremio antropófago de la lira. Se aleja la autora de los arrebatos que ocasionan los juzgadores; el oficio de escribir se hace más mesurado, más particular sin la presión centrífuga que ocasionan las otras poéticas.

Sin embargo, hay que añadir que este distanciamiento tiene la desventaja de reducir un poco los canales

de alimentación y aprendizaje en el canto coral cuando sobre el horizonte se escucha el aullido de los lobos. De igual modo crea descoyuntamiento, lo que equivale a decir que no se sabe qué tanto la vergonzante locura de todo poeta se hace más silenciosa, más alejada de los sonidos colectivos de un mundo sustentado en palabras que van y vienen.

Postal de viaje tiene tres espacios, tres capítulos que establecen diferentes momentos de su poesía. El primero, llamado "Para los buenos días", es una especie de nostalgia casera. Se remonta el texto versificado a un ayer casi gris. Su tono es homogéneo, sin altisonancia, en cuanto parece estar dibujado por la lluvia constante de la memoria. El ayer es traído para que camine en sus fantasmas, se haga mesurado, sin trotes o galopes. Son canciones que no paran de agitarse en una incesante presencia, que no dejan de exudar a través de los años con la feliz y aburrida vida de familia. Su óptica de lo espectral se basa en el recuerdo. Desde ahí la vida trae una ganancia que ha sido recuperada desde el tiempo perdido. Es por ello que surge una especie de asequible utilidad donde no hay desgaste ni resentimiento.



Cuando se llega a la edad madura, a la edad que ha dejado la infancia, el atrás temporal se vuelve hacia adelante para reconstruir aquellos perdidos días de la admiración. Entonces, por ese pasado aparece un lenguaje de conformidad, de aceptación que reconstruye ese ayer como si se tratara de un trofeo: "Si cuando pasan los días del asombro / y el rostro encontrado en el espejo / aletargado y solo / no se cae de miedo / dirás que nada ha sido en vano / que no pasaste de largo por los días" (pág. 16).

La palabra tiene su clave para el que escribe: En el caso de la autora de *Postal de viaje* la clave está en la duda. Queda sobre lo que escribe un interrogante, una pregunta que se va al palpito, a la corazonada. La vacilación se plantea en todo el poema *Borroneos*. El título de igual modo es dubitativo. Nace la intención de socavar la certeza sobre lo escrito: "Qué harán con mis letras inconclusas / con los trapos al sol y la mirada que parece triste / qué con las palabras de verano / y las noches de invierno con sus manos frías. / Qué será de las horas frente a un paisaje ciego / qué del horror a la muerte repetida. // Me pregunto en las noches desveladas / qué hacer si no dicen nada mis cuadernos / borrones de mis días" (pág. 34) ¿Esa duda de dónde viene? ¿Es una confesión de parte? No creer en lo que se hace tiene su causa. Sin embargo, el contrasentido corrobora para beneficio propio como si se tratara de una crítica que hace personal lo que no ha de trascender, que alimenta en el lector la duda sobre la permanencia del todo, inclusive de los cuadernos que recogieron la poesía.

Al segundo capítulo designado como "Para los otros días", le correspondió llevar el tono existencial a través de versos que se reducen a lo específico, a aquello que está determinado por un decir sin extensiones o alargamientos innecesarios. Específico significa en este caso condensar, no salirse del marco de las palabras que se consideran suficientes. *Mirada vacía*, por ejemplo, en dos líneas dice todo lo que un poema extenso, por sus posibilidades de escritura hacia lo largo, omite:

*No oyes el pájaro que canta
no ves cómo cae a tus pies.*

En el anterior ejemplo vida y muerte se hallan separadas o unidas por dos renglones. El pájaro está vivo cuando canta, pero sumiso o detenido en el tiempo cuando cae a los pies. El verbo caer que en *Postal de viaje* tiene fuerza en la reiteración, remite en Luz Mary Giraldo a la explicación del fin. El fin en casi to-

dos los poemas y como sentido busca dos posibilidades: un hallarse como renovación, como recommienzo o un hacerse endeble como el respo de lo débil en el temblor:

*Caen las hojas en el patio
la ropa se destiñe al sol
y el pájaro comienza el alfabeto
[de otro día.
La muerte prepara su caída
tiembla / hoja leve
en el centro del patio
como la poesía. [pág. 38]*

El tercer espacio con el título de "Tarjeta postal", se convierte en la mirada que visita, en el viaje que descubre ciudades del mundo. El viaje por Europa se torna en un recaer por la nostalgia. La permanente nostalgia por lo nuevo recién conocido que envejece en un rápido presente. Cada ciudad deja una añoranza como si siempre se hubiera estado en ella desde el tiempo más pretérito, como si siempre hubiera sido el lugar de la partida. La evocación es fresca, tiene días de haber sido construida, pero sin embargo, se añeja con rapidez por provenir de quien viene, del poeta que evoca. Lo estrenado para el visitante se torna añejo por cuanto se refiere a la historia que carga Viena, Budapest, Praga, Roma, Nápoles, Madrid, Sevilla, Granada, Córdoba o México. En poco tiempo la tarjeta postal aparece en el viajero como un mensaje de urgencia, como unas ganas de comunicar lo que se acaba de sentir. Se trata de una comunicación de emoción que se envía como mensaje para que quienes no están se enteren cómo es el viaje.



No hay raíz en la tarjeta postal, no hay entrañas provenientes de una vida que de verdad ha sido vivida

allí, sólo situaciones de búsqueda que den soluciones a la palabra que quiere vibrar con el encantamiento de lo descubierto por el pasajero.

Europa no es el punto de partida, es el punto de llegada. En cambio, en el punto de partida, en el acá, el escritor tiene la aldea que ha de universalizar. El territorio nacional, el de acá, aparece someramente como un referente bravío: "Bordo palabras para decir que mi país existe / con un río de sueños y la sombra salvaje en sus desvelos" (pág. 53). En cada canto a Europa hay un aire, un intersticio que no deja colocar los pies en la tierra. Europa es un canto distinto al trópico de la infancia o del existencialismo de los dos primeros capítulos. Cada ciudad visitada y cantada es una acuarela que se pinta en el desvelo por la cultura, por los personajes que han salido de la memoria después de viajar entre letras por los libros. El país de origen está al otro lado, donde están los sudores de la vida y los silencios de la muerte. Europa se ve en el sopor, sobre el duermevela del viaje retratado:

*Se desliza con suavidad el tren
[de mediodía
y el lomo del Danubio sigue las
[calles minuciosas:
silencio aquí y allá
todo en su lugar
vida en la huella. [pág. 49]*

Reunidos los tres espacios a través del englobe que hace el lector, el libro es uno. Mantiene el mismo tono de las imágenes. El puente de unión entre lo tres espacios lo establece la caída y los pájaros. "La vida cae al fondo de mi alma / y cuando escribo se impone a mis palabras", ha dicho Luz Mary Giraldo en el poema *Un rostro que recuerda* que va referido a los recuerdos que se buscan rescatar como nostalgia de los primeros años:

*Busco la foto
donde quedamos de veinte años.*

*Hoy es distinta la mirada:
entretengo la sombra
y veo en los rostros que he
[tenido*

*una abuela que dobla el tiempo
[y las camisas
mi madre que camina en la
[memoria
mi padre en la luz del
[diccionario
y mis hermanos que son
[algarabía. [pág. 22]*

La familia se comporta como el círculo del bien que revive y resucita en el poema un tiempo sustraído al mundo externo que no agobia. La fotografía es instantánea y permanencia, huella que es capaz de indicar qué tantas sombras para el olvido terminarán por imponerse en los rostros. El poema no salva, sólo testimonia. El tiempo es el que gana, el que borra, el que hace que al final no quede sobre la familia ni un pincelazo de aguada, ni un fantasmagórico trazo.



La poesía en Luz Mary Giraldo tiene personajes que se diluyen. Nada queda: el oasis familiar es amorfo por cuanto representa lo que ella quiso: un lejano mundo que ya no es y que representa en nuestra sociedad a una clase media que se aletarga entre rezos de rosarios y un escuchar de radio encendida. En medio de todo ese desvanecer, señoras que zurcen telas y negras ausencias.

La vida de cada uno de sus personajes no está en la vida, está en los armarios. Los armarios son los lugares predilectos para una existencia que no es activa. Ahí, entre olor a naftalina y polvoreo vuelo, entre amarillo de polillas, están los secretos. La tía, poseedora de un armario, es el prototipo del ser que niega la vida: "La tía sube y baja arrastrando el tiempo. / Camina / y sus dedos tejen ausencias y rezos / y sus ojos buscan / a veces escarban entre armarios / la vida que pasa" (pág. 25). Los armarios son

iguales a la sepultura. El muerto en vida es el que está frente a ese mueble y escarba los secretos. Desde ese momento se integra al lugar sin dueño, al espacio de los recuerdos, a ese museo muerto (y discúlpese el pleonismo). Lo que está acá, en el poema, en el fondo del armario y en su más absoluta indefensión, es ese remanente de la familia que comienza a sumergirse en el tiempo, como cualquier objeto que ha perdido su valor.

En otros casos el poema deshilvana su ocultamiento. Es autónomo con el personaje que en primera persona representa. Poeta y poema integran la textura. *Sigilo* da esa unidad. Está escrito en un ritmo que teje, que hace su propia red de imágenes: “Sigilosa busco / tejo la urdimbre de los ecos / golpeo en la puerta del silencio / abro el bullicio / oigo la soledad / la mansedumbre / encuentro la aguja / en el centro de una rosa // Caen pétalos de lluvia nueva / agua y torrente. / La palabra se espiga / se esconde en un traje de colores / llega al centro de la rosa” (pág. 28).

ÁLVARO MIRANDA

Otro aporte a la historia del teatro

Teatro siglo XIX.

Compañías nacionales y viajeras

Marina Lamus Obregón

Círculo de Lectura Alternativa,
Bogotá, 2004, 494 págs.

Una vez más, Marina Lamus Obregón nos deleita y nos ofrece conocimiento e interesantes anécdotas en su libro sobre el teatro colombiano del siglo XIX, esta vez enfocado en las compañías nacionales y viajeras. En la introducción, la autora nos habla brevemente de las condiciones históricas, políticas y sociales en Colombia en el siglo XIX, que enmarcaron el desarrollo del teatro, “una de las instituciones más afectadas por los avatares de la vida del país”.

La autora hace hincapié en el trabajo de los artistas visto a través del público y de las reseñas de los periódicos nacionales, en los repertorios, en las piezas más significativas, en la ópera, en la zarzuela y en las comedias.

El libro está dividido en dos partes: en la primera, la autora recopila y analiza la información relacionada con el teatro hablado y en la segunda, aquella relacionada con el teatro musical.

En el capítulo I de la primera parte, Marina Lamus Obregón retoma los conceptos sobre los géneros teatrales que provocaron gran interés o curiosidad intelectual entre los redactores y colaboradores de los periódicos nacionales y locales.

En este capítulo, la autora plantea la siguiente pregunta: “¿Qué designaba la palabra teatro, durante el siglo XIX?”

Se trataba de esa gama de espectáculos musicales, coreográficos, canciones y una sucesión de atracciones que, con el pasar de los años identificarían a otros espectáculos o pasarían al circo.



En el siglo XIX, la literatura dramática no solamente representaba el grado de civilización de un país, así como su moralidad, sino que también determinaba, en muchos casos, las costumbres y los comportamientos sociales de los individuos y de la sociedad en general. Por ejemplo, los Autos sacramentales no fueron representados en Bogotá, pues estaban vinculados al fanatismo religioso y eran rechazados por el público de la capital. Así mismo, la tragedia fue rechazada en la práctica escénica por motivos políticos y sociales.

Por otra parte, las críticas de los periódicos le dedicaron una mayor atención al drama, que ocupaba un lugar privilegiado en la poética.

A partir de los años veinte, comenzó a surgir un gran interés por la ópera, especialmente entre los intelectuales y teóricos de la cultura. La zarzuela, igualmente, cautivó al público y a los críticos de prensa, quienes redactaban comentarios acerca de lo que se exhibía en el escenario.

El capítulo II trata sobre la representación, teniendo en cuenta la puesta en escena y la relación entre el espectáculo y el público.

En el siglo XIX, el teatro era sinónimo de las actividades dramáticas, musicales, coreográficas y destrezas físicas que posteriormente pasaron a formar parte del circo. Inicialmente, todas estas representaciones teatrales se llevaban a cabo el día domingo.

En cuanto a la escenografía teatral, ésta estuvo influenciada directamente por la estética del Romanticismo.

Los pintores Románticos colombianos se encargaron de dar el toque criollo, nacionalista, de acuerdo con la época. Según las descripciones periodísticas, los dramas, los dramas históricos y la ópera en que se requerían de mutaciones, bosques, cuevas, jardines, interiores de residencias y castillos derruidos eran figurados pictóricamente manteniendo una descripción pseudohistórica y naturalista del espacio evocado o connotado.

Por otra parte, las representaciones teatrales y la música estaban estrechamente relacionadas: la orquesta daba inicio a la función, mientras el público se acomodaba en la sala del teatro.

El tema de las traducciones de las piezas dramáticas es de gran importancia y en este capítulo la autora trata el tema con mucha profundidad, a pesar de tener el inconveniente, en su trabajo de investigación y documentación, de que generalmente éstas se hacían por requerimientos de la escena y por lo tanto no fueron impresas.